

## Pour une analyse hétérologique de la dramaturgie québécoise

Pierre Gobin

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041088ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041088ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gobin, P. (1988). Pour une analyse hétérologique de la dramaturgie québécoise. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 399–419. <https://doi.org/10.7202/041088ar>

Pierre Gobin

## Pour une analyse hétérologique de la dramaturgie québécoise

Si l'on examine un corpus québécois un peu étendu, on ne manque pas d'être frappé par une tension presque constante qui s'y manifeste entre le besoin d'affirmation de l'identité (de la part des personnages, mais aussi dans l'«inconscient» des textes) et la difficulté de cette affirmation. En termes actantiels «classiques», cela pourrait se traduire par une confrontation entre *protagoniste* et *antagoniste*, encore que ces deux instances demeurent souvent diffuses; en termes existentiels, on pourrait y voir un «agon» entre l'*être-pour-soi* et le *pour-autrui*, avec son corrélat, la difficile démarche vers l'authenticité nuancée par la réduction au geste ou l'abolition dans l'acte<sup>1</sup>; en termes psychologiques, sociologiques et même esthétiques, on serait tenté d'y rechercher un effet de multiples aliénations, et j'ai moi-même essayé d'en déceler les sites et les figures à travers des mises en scène de l'«*autre scène*». Cependant presque toutes les réflexions consacrées aux jeux du Même et de l'Autre viennent buter sur les limites des systèmes de référence ou d'expression. C'est à partir de tentatives pour inventorier de telles butées (relevé de *champs hétérogènes*), et pour en problématiser, sinon théoriser, les implications (*discours* hétérologiques) que je voudrais revenir sur le corpus qui nous intéresse<sup>2</sup>. C'est, je crois, à la rencontre du non-

---

<sup>1</sup> La réduction complète au geste ferait basculer le théâtre vers un jeu de marionnettes «pur» et gratuit, le passage à l'acte bouclerait la fable dramatique, à travers ce que j'appelle l'*effet Pinocchio*, si visible dans les répertoires engagés.

<sup>2</sup> Je me suis efforcé de considérer un ensemble de travaux qui se réclament de l'hétérologie, et notamment ceux de Georges Bataille, de Mikhail Bakhtine, de Michel de Certeau, ainsi que de textes qui explorent la notion de limite, par exemple ceux de Georges Blanchot, d'Emmanuel Levinas, de Philippe Sollers pour ne pas citer des «classiques» tels que Pascal, Kierkegaard, Mallarmé, Nietzsche ou

pensable (hors-système) et du pensé ou de l'accepté (dans le système) souvent perçus respectivement comme *impossible* et comme *réel* — alors que, comme le montre bien Clément Rosset, «le réel» relève de «l'idiotie» et que son/ses double/s est/sont aussi problématisable/s — que s'élabore la création des biens symboliques. Cette création procède par actualisation/modélisation/figuration<sup>3</sup> ici, *maintenant, par personnages*. Mais elle convoque nécessairement l'ailleurs et le nulle-part (mythe et utopie), l'intempestif et le non-avenue (prophétie, uchronie), l'autre impropre ou fantasmé (dénégation du *pas-moi*, pas nous-mêmes). Le rassurant se nourrit donc du scandaleux, le quotidien de l'insolite. L'appropriation et l'*histoire* spécifiques postulent la menace aliénante et la promesse déréalisante parce qu'eschatologique. Mais le refus de l'appropriation, tout comme le déni de l'aliénation, conduit à la perte de contrôle (démence, «folie»,) à l'abandon du «travail symbolisant», ou, ce qui est

---

Derrida, ni bien sûr les «praticiens» de l'hétérogène.

Je suis redevable à de nombreux collègues de leurs stimulantes interventions ou suggestions: outre celles du regretté André Belleau, les plus fécondes pour moi sont dues aux collègues ayant participé au colloque de Kingston en octobre 1988, dont les textes sont en cours de publication.

J'ai moi-même dans une réflexion complémentaire au présent travail (surtout à partir de G. Bataille) bricolé un modèle, paradoxal bien sûr, des constellations génériques pour distribuer les textes de théâtre et même d'autres productions symboliques en fonction des rapports de l'imaginaire et du mimétique; («De la transhistoricité des genres non canoniques», dans *Renouvellements dans la théorie de l'histoire littéraire*, éd. Éva Kushner, Ottawa - Société Royale/A.I.L.C. 1982); je travaille en outre, à partir de corpus essentiellement français des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, à l'examen des modalités du carnavalesque (*Sots et Solies: morosophes et fous*) d'une part, de l'onirique (*l'innocence pastorale: bergères extrasensibles et bergers extravagants*) d'autre part.

<sup>3</sup> Elle est donc susceptible d'une étude sémiologique exercée sur les signifiants, ou d'une analyse indicielle, iconique et symbolique, ou encore d'une typologie/topologie; elle est aussi propre à une réalisation concrète ou spectaculaire, plus ou moins «située» en termes «statiques», et plus ou moins «dynamisable» ou «rythmée» selon les formes artistiques.

plus fréquent, à la suppression d'un tel travail («ajustement» parfait au «réel» ou *homogénéisation* du «bon sujet», refoulement, voire aphasie)<sup>4</sup>.

Georges Bataille, à partir de sa réflexion sur la sociologie du sacré, propose une figuration des relations entre *l'homogène* (profane, non marqué) et *l'hétérogène* (sacré, marqué) qui peut s'inscrire sur un axe vertical. Le degré zéro (ordre, stabilité) est à mi-chemin entre le sacré haut ou *de respect*, valorisé, et le sacré bas ou *de mépris*, intouchable et tabou. Ni le sacré haut ni le sacré bas *hétérogènes* ne sont impunément recherchés; ils figurent même aux deux pôles du schéma des horizons interdits. Toutefois la tension de l'homogène vers ces pôles contribue à l'élaboration de valeurs (religieuses, morales, esthétiques); en revanche les glissements à partir de ces pôles hétérogènes constituent des dégradations (*Dérivat*, *Depravat*, dirait Joseph Gabel adaptant des modèles sociologiques et psychiatriques). Le double mouvement, effort vers l'Autre, récupération de l'Autre, pourrait d'ailleurs se traduire soit en «dépense» vitale (érotisme, fête), soit en réduction entropique du sacré haut (appareil de droit divin) ou du sacré bas (fascisme)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Ceci ressort clairement des analyses de Joseph Gabel portant sur la réification. Le «bon sujet» n'a pas d'histoire personnelle ou collective, car il se soumet à ce qu'il perçoit comme *ordre*, confondant l'état de fait à l'état de droit. C'est ce que Heinrich Mann dans un roman célèbre appelle un «Unterthan».

<sup>5</sup> Voir notamment les volumes II et III des *Oeuvres complètes*.

La suppression de l'hétérogène (élimination ou intégration, conduirait à la mort du système par appropriation totalitaire (ou territorialisation au sens de Guy Scarpetta). Toutefois une «relance» (mystifiante) de l'hétérogène peut être proposée. Bataille lui-même l'analyse à propos des «structures idéologiques du fascisme». Ernst Bloch, vers le même temps, s'interrogeait sur ce retour du non-contemporain (*Ungleichzeitlich*). La mystification peut être déjouée par un recours à «l'acéphale» (Bataille), à un travail «utopique», «athéologique» (Bataille, Leiris, Caillois et dans une certaine mesure les surréalistes, surtout dissidents), «cosmopolite» (Joyce, Artaud, lus par Scarpetta) ou «post-moderne» c'est-à-dire non-nostalgique (Fredric Jameson, Walter Moser).

J'ai bien entendu simplifié à l'excès, et pour les besoins de mon entreprise, les aperçus foisonnants de Bataille. Par ailleurs, c'est moi qui introduis la notion (métaphorique) d'entropie comme contre-partie à celle de dépense qu'il privilégie.

Malgré la puissance du schéma de Bataille et la richesse des développements qu'il permet, j'ai été amené à y bricoler des adaptations pour considérer une série de problèmes dont il ne semble pas rendre compte.

Tout d'abord le *profane* n'est «homogène» que si l'on fait abstraction de toute une série d'exclusions non-polarisables: ainsi les différences socio-économiques ou culturelles ne sauraient être projetées sur l'axe du sacré que de façon abusive (comme dit Marie Letellier à propos des pauvres du *Lumpenproletariat* dans *On n'est pas des trous de cul*)<sup>6</sup>; à côté de l'hétérogène religieux de la *Fable mystique* (qui jouxte l'ineffable, en joue et le déjoue), Michel de Certeau a pu déceler des hétérogènes linguistiques (*Une politique de la langue, la Prise de parole*) ou ethnographiques; il a même pu voir dans l'hétérogénéité radicale du rapport à son impossible «objet» la spécificité des sciences humaines (l'écriture de l'histoire); la critique féministe montre bien le caractère abusif — abus sexuel par excellence — de l'amalgame impliqué par le concept de l'autre femme qu'analyse Luce Irigaray, même et surtout si cet amalgame est cautionné par des paradigmes religieux (*la Chute*) ou philosophiques (le *Banquet* de Platon démystifié parodiquement dans le *Pique-Nique sur l'Acropole* de Louki Bersianik).

Ensuite, l'homogène tend à *s'homogénéiser* lui-même de façon de plus en plus compacte, non seulement par récupération des appétences vers le sacré, mais aussi par valorisation défensive de ce qui est perçu comme contribuant à la permanence historique d'un ordre actuel: c'est l'immense question des valeurs refuges, clairement posée par Albert Memmi, puis Pierre Vallières. De plus l'homogène, à côté de tels substituts du sacré (qui pourraient du reste revêtir d'autres formes, comme par exemple les systèmes de modes, les «organisations» de divertissements, les recours à la

---

Lui-même parlerait plutôt d'économie. Je serais en outre tenté d'établir à côté du rapprochement entre dépense et *éros* une association entre entropie et *thanatos*, si ce n'est que le «cadavre» est un site du sacré bas.

<sup>6</sup> Montréal, Parti-pris, 1971. À partir des propositions théoriques d'Oscar Lewis elle analyse l'imbrication dans les milieux urbains du Québec de «trois facteurs, culture de la pauvreté, classes sociales et colonisation» (p. 206), c'est-à-dire que ses postulats sont tout à fait profanes.

magie et aux superstitions, les glissements du mystique au folklorique...) met en place des procédures de «contrôle» du sacré, dont le fonctionnement devrait nous inciter à repenser tout le problème des *Appareils idéologiques d'État* posé par Althusser. Je dirai simplement ici que ces appareils de contrôle fonctionnent à la fois comme exorcistes, médiateurs ou truchements, et légitimateurs éventuels: que l'on pense aux prêtres devant les saints et les martyrs, ou aux policiers devant la pègre, ou même à ceux que Nizan appelait les chiens de garde, intellectuels conservateurs<sup>7</sup>.

Au schéma linéaire ou «plan» de Bataille, je propose donc de substituer une représentation «sphérique» (qui devrait conduire à un système à dimensions de plus en plus nombreuses à mesure que l'analyse s'affine, si l'on savait figurer un tel «système» ou *univers théorique en expansion*) dans les sciences humaines.

Je suis alors en mesure d'ajouter à l'axe polaire du sacré, proposé par mon illustre devancier, tout un ensemble d'axes *antipodiques* qui recoupent une multiplicité de *grands cercles*, non plus seulement méridiens mais équatoriaux, et même susceptibles de circonscrire la sphère en passant par un point quelconque de sa surface qui se trouverait du coup associé à beaucoup d'autres, à commencer, de façon privilégiée, par celui qui lui est diamétralement opposé. Je me bornerai à quelques exemples: si

---

<sup>7</sup> Ces «contrôles» (au sens des romans de type *James Bond*) sont les principaux *agents de l'appropriation* et les principaux dépositaires de la mémoire puisqu'ils sont mandatés par le Même pour confronter l'Autre ou établir le contact avec l'Interdit sacré, majestueux ou impur. Dans la plupart des sociétés ils ont ainsi *deux faces* (Jean-Claude Germain l'a bien noté à propos de Fréchette par exemple, pour prendre un exemple historique, et Genet l'a montré avec les personnages de la *Nomenclatura* dans *le Balcon*, dont un avatar est *fixe* (masque, persona, figure officielle) et l'autre *mobile* et actif (personne «vivante»), et notamment avec le Chef de la Police. Je pourrais multiplier les exemples et montrer comment on aboutirait à une problématique des interprètes (applicable aux clercs en général à commencer par le *Pontifex maximus*, le «grand pontonnier» dont parle Caillois, jusqu'au plus obscur des intellectuels, et aux acteurs en particulier) qui rejoindrait je crois les réflexions de Jean Duvignaud concernant la sociologie des ombres collectives.

le sacré haut de Bataille s'oppose en effet au sacré bas (la sainte à la sorcière ou au sacrilège, que l'on pense à *Gilles et Jeanne* de Tournier), il y a des termes diamétralement correspondants sur les «méridiens» (un cas intéressant est présenté par Fernand Fleuret avec *la Bienheureuse Raton, fille de joie*, qui associe la vénération et l'opprobre dans le même personnage: j'y reviendrai à propos de Tremblay). Surtout — et cette fois, je propose un schème complémentaire à celui de Bataille— on peut sans beaucoup s'avancer considérer les ensembles antipodiques constitués par les «étrangers du dehors» et les «étrangers du dedans», pour parler comme les Marseillais. Aussi *le Survenant* (si fondamental dans l'imaginaire québécois) est associable au frère, fils ou époux perdu (parfois en un même personnage, ce que Tennyson a magnifiquement traité dans *Enoch Arden*, mais que déjà proposait la vieille chanson de l'ouest de la France, «brave marin revient de guerre» transposée par Maupassant...) et leur couple permet sans doute de cartographier l'immense répertoire du *Canadien errant*. À côté de personnages situés sur ce grand cercle, on trouverait sur un autre cercle le recoupant sur «l'équateur», deux ou plusieurs «maudits» attestés — qui «profanent» en «sacre» la sacralité bataillienne —, le *maudit «Français»*, venu d'un autre monde avec des prétentions intempestives (et accessoirement le *maudit «Blôke»*) avec à l'opposé le *maudit p'tit bâtard*, frère non-reconnu, ne jouissant pas d'un statut «respectable», difficile à purger du péché originel. Toutes ces figures de «maudit» sont marquées de l'extérieur, affublées d'un uniforme (*Tit-Coq, Un simple soldat, les Grands Soleils, les Tas de sièges...*), affectées d'un accent (*le Marquis qui perdit, la Tête du roi*) ou de l'intérieur; fascinantes, dérisoires ou pathétiques, leur présence suscite la tension, qu'elles se présentent seules ou par couples. En troisième lieu (et je m'en tiendrai là) on pourrait, sur un autre grand cercle sécant, repérer des étrangers plus évidents (xénoi), plus irréductibles encore en apparence, mais inéluctablement associés à l'être du Même: c'est le cas des Indiens (le Sauvageau des *Grands Soleils* par exemple apporte les nouveaux-nés et garantit la pérennité du peuple québécois, les personnages de Bernard Assiniwi offrent un destin exemplaire en même temps

qu'une mise en garde) ou des Juifs (représentants d'un *autre* peuple élu)<sup>8</sup>. On le voit, j'interpole, à partir de Bataille, un ensemble de «méridiens» qui se recoupent aux pôles «sacrés», points à partir desquels une multiplicité de parcours sont possibles, et j'ajoute une infinité de «polarisations» déterminables à partir d'un point quelconque de la «sphère» ainsi décrite.

De ces ajouts découlent deux avantages pour les études de dramaturgie. En premier lieu, puisque les cercles sont sécants (aux «pôles» seulement dans les cas particuliers que considère Bataille, aux «antipodes» dans tous les autres) il est possible de décrire un «parcours» en passant d'un cercle à un autre. Une telle «déviation» (ou plutôt un tel «aiguillage» comme dans la fameuse gare Viger qui fournit une métaphore de l'appropriation spatiale (abandonnée) et une structure de la mémoire (recréée dans *les Grands Soleils* de Ferron) permet d'associer des personnages «voisins» ou «alliés», de ventiler les schèmes actantiels des protagonistes/antagonistes, et de constituer des *réseaux* imaginaires. Ainsi le relais de Sauvageau l'Indien peut-il être pris par Mithridate, le robineux, «roi du pont», immortalisé par le poison mais oublieux de son implantation, et l'opposition du père Poutré, partisan de l'enracinement roublard mais traître, et de son fils, homme aux semelles de vent mais avatar du Juif-Errant, s'aiguiller sur une danse grotesque du père, et un duo où le fils déclare son appartenance au pays.

En second lieu, les schèmes hétérologiques qui ne relèvent pas du sacré proprement dit (et il est significatif que la seule production dramatique de Bataille soit la *Tragédie de Gilles de Rais*) peuvent être mis à contribution pour enrichir ou éclairer les répertoires qui nous intéressent.

Ainsi l'apport de Bakhtine (carnavalisation, polyphonie, ménippée, «Satura») permet d'échapper aux canonisations esthétiques et de rendre compte de formes multiples, ouvertes, labiles, marquées par l'éthos frondeur et structurellement déconstructibles, mais privilégie aussi le

---

<sup>8</sup> J'ai examiné l'image qui a pu être projetée de ces derniers dans «Valeurs refuges et xénophobie en temps de crise: le répertoire dramatique québécois des années 1930» dans *Culture et société au Canada en périodes de crise économique, Canadian Issues/Thèmes canadiens*, vol. VIII, 1987, pp. 229-239.



renversement et le mouvement dialogique<sup>9</sup>; les problématisations du non-dit que propose de Certeau offrent des moyens d'articuler la transhistoricité, sans préjuger de leur sacralisation; les aperçus ouverts par Ernst Bloch sur le «non-contemporain» (*Ungleichzeitlich*) et explorés par Fredric Jameson et Walter Moser ouvrent des perspectives pour démystifier certains préjugés concernant le décalage ou le «retard» supposés des corpus coloniaux ou post-coloniaux<sup>10</sup>. De telles «greffes» sont susceptibles de rendre des services notables pour l'étude des répertoires québécois (au sens où l'entend Michel Bélair, par opposition aux pièces canadiennes-françaises), acadien, franco-ontarien, etc.; des oeuvres «marginalisées» du passé; des productions où se manifeste une prise de parole de la part de groupes «exclus»; des textes «maghanants» qui soumettent les classiques à la question, des jeux carnavalesques de la liquidation (par exemple *le Roi des mises à bas prix* de Germain, ou *Un pays dont la devise est «je m'oublie»*<sup>11</sup>) et de l'appropriation (les traductions de Tremblay, ou la «récupération» dans un cadre québécois de vastes pans de la «grande culture» dans *Vie et mort du Roi Boiteux*<sup>12</sup>); des textes pré, para, ou péri-dramatiques, etc... Tout ceci se prêterait à des développements qui, je l'espère, seront un jour réalisés et que j'invite les jeunes chercheurs à pousser dès maintenant. Je ne m'y étendrai donc pas, non plus que sur l'immense question des «personnages-contrôles», dont j'ai fait brièvement mention, et dont le statut peut être valorisé (le padre de *Tit-Coq*) ou dévalorisé (le frère Nolasque de *Bousille*), ce qui offre un

---

<sup>9</sup> Encore que le penseur russe, peut-être par réaction contre le *dialectisme* parfois appuyé du théâtre qu'il a pu connaître (pièces à thèse, répertoire engagé, voire productions didactiques), ait centré l'étude du *dialogisme* sur le roman, au détriment des oeuvres dramatiques.

<sup>10</sup> J'ai proposé récemment une analyse de ce problème au groupe de recherches comparées en littératures canadiennes et québécoises à Edmonton. Il me semble possible de travailler dans l'historicité sans préjuger du statut de «dépendance» ou de *l'anxiety of influence*.

<sup>11</sup> Jane Short Koustas a consacré une thèse de Ph.D. (Queen's, 1986) à ce répertoire: *Jean-Claude Germain et la solie québécoise*.

<sup>12</sup> Annie Brisset (Thèse de Ph.D. présentée à l'UQAM en 1988) et Louise Vigeant (Ph.D. UQAM 1986) ont, de façon brillante, éclairé respectivement les traductions (de Tremblay, de Garneau et d'autres) et le spectacle de Ronfard.

critère pour la mise en situation historique des idéologies. En revanche, je m'arrêterai un instant à un problème qui est clairement posé par Bataille et Bakhtine, et qui sous-tend des oeuvres *polarisées par le sacré mais où les pôles se renversent* (comme dans un jeu de symétries à «révolution 2»<sup>13</sup>. Parmi ces oeuvres, certaines ont retenu l'attention de Bataille lui-même (*la Littérature et le mal*, en particulier l'essai sur *Wuthering Heights*), d'autres ont été analysées avec des techniques différentes de celles que je propose (*Saint Genet, comédien et martyr* encore qu'à la révolution de *Haute-Surveillance*, et précède bien sûr *les Paravents*). Dans le domaine québécois, l'exemple le plus net — bien qu'il ne soit pas le seul, pensons à *Si les Sansoucis...*, à *la Nef des sorcières*, aux *Fées ont soif* — nous est offert par *Damnée Manon, sacrée Sandra* de Tremblay (1977) dont le titre semble choisi à dessein pour illustrer mon propos.

J'aurais pu citer bien d'autres exemples de structuration par l'hétérogène «polaire»; en particulier le texte de Denise Boucher *les Fées ont soif* offre comme un paradigme de la triple mythification/mystification du sujet féminin relégué dans l'homogène quotidien où végète l'épouse («J'l'attends, pis j'prends des valiums») ou écartelé entre la sacralisation purifiante et noble (la *Sainte Vierge-mère*, prisonnière de la statue) et le rejet vers le déchet (la *putain*, «mauvais sujet», violée, entraînée vers la drogue, et abusée par le faux thérapeute, le «p'tit chiâtre» comme elle le dit)<sup>14</sup>. Si je m'arrête au texte de Tremblay, c'est pour trois raisons:

---

<sup>13</sup> Cf. Stephen Hawking, *A Brief History of Time*, Toronto, New-York, 1988, pp. 66-67. Le mouvement «Spin 2» qui affecte les particules «sub-élémentaires» peut être illustré par une figure de cartes (la dame de pique en l'occurrence, ce qui n'est peut-être pas fortuit si l'on pense à Pouchkine) qui présente la même apparence si on la tourne de 180 degrés.

<sup>14</sup> La dramaturge féministe s'efforce d'évacuer le paradigme non seulement en *brisant* la «statue» et les stéréotypes, faisant mouvoir les figures hors du lieu qui leur est assigné par une tradition sexiste, et en *défiant* ou en *parodiant* les schèmes des religions monothéistes patriarcales (ce qui a provoqué la colère des intégristes et leur tentative de *censure*), mais aussi en *transposant le langage* («violé», «volé» par un impérialisme générique en retour, une «reconquête» par le *marqué* syntactique et morphologique féminin qui *tente de s'affirmer comme non marqué*).

d'abord les deux pôles sacrés, reconstituant le «couple éternel du criminel et de la sainte» dont parlait Sartre à propos de Genet, y forment *un système «réversible»* et analysable en termes bakhtiniens; ensuite la dynamique du texte, annoncée par le jeu intertextuel du titre, s'exerce à travers le *passage du sacré haut et du sacré bas par la profanation*; enfin et surtout, plus ouvertement qu'aucun autre dramaturge québécois, Tremblay abat son jeu, se révèle lui-même, énonciateur et «contrôle», comme mémoire et appropriation.

Je m'explique<sup>15</sup>. La tentation fétichiste de la dévote Manon qui s'est acheté un chapelet neuf («tellement beau... pis tellement pésant»), y a découvert une jouissance sensuelle (... j'ai senti comme quequ'chose de vivant, dedans... Y'était... chaud»), et s'est trouvée entraînée dans une succession de péchés capitaux (concupiscence, avarice, orgueil...) ouvre la descente de cette «sainte» vers la damnation. Même si elle croit exorciser le mal, par le recours à son ange gardien ou à la Sainte Vierge, elle

<sup>15</sup> Toutes les citations renvoient à l'édition Leméac de 1977. Ce texte court (50 pages à peine) n'est pas divisé en actes ou scènes. Mais il procède de façon «antiphonale» entre les deux personnages, chacun dans son espace contrasté («Dans sa cuisine complètement blanche Manon une dévote toute vêtue de noir.../Dans sa loge complètement noire, Sandra, un travesti tout vêtu de blanc), symbolique (comme le Yin et le Yang) et équilibré. On peut, je crois, y distinguer entre:

1) *un quasi-dialogue* de sourds (m) accordés absurdement, chacun assuré de sa «béatitude» dans le monde référentiel;

2) *deux confessions* (terme même de Tremblay, *parallèles mais paradoxalement croisées* puisque, comme dans un oratorio, «chacune» (f) développe son univers imaginaire et le projette vers la sacralisation et/ou la damnation; et

3) *un véritable polylogue* qui fait intervenir destinataire(s) et destinataires de la pièce et de ce qui l'enclasse, établit le *contact* direct entre les personnages (exhortations de Sandra à Manon), la *communion* de leurs personnas dans un univers joint («moé aussi...»), leur *reconnaissance* de la vérité de leur fiction et de leur place chez Michel le poète qui les crée, et chez le public qui les agrée, et leur *grâce transcendante* traduite en un duo «spirituel» - au sens de concert spirituel - dans le *melo*, et un accès à la lumière intense du sacré, dans l'*opsis*. Cette troisième partie abolit et le monde référentiel de 1) et l'univers symbolique «solipsiste» de 2).

s'enferme dans une dialectique infernale: reconnaissant le danger, elle jette alors son chapelet à la poubelle et du coup se rend sacrilège; se ravisant, elle ose se comparer à un patriarche («comme Abraham, j'ai levé le poignard sur ce que j'avais de plus précieux: j'ai mis le bon Dieu lui-même dans une poubelle») et porte ainsi l'orgueil et le fétichisme à un degré «supérieur». Elle en vient à découvrir l'enfer à travers un cauchemar où la Sainte Vierge, statue rassurante à qui le chapelet avait été confié, s'anime en «démone» lascive et se confond avec une amie d'enfance dévoyée, pour la séduire.

De son côté, Sandra, qui a commencé par une rêverie narcissique («Je r'gardais amoureusement mon beau corps d'albâtre», s'est livrée à des fantasmes complaisants, s'est proposée de mettre en scène ses tentations à travers des scénarios sacrés («j'vas y écrire un livre pornographique sur son corps. Ma Bible à moé...») qu'elle bafoue en les rendant manifestes mais, paradoxalement restaure en abolissant leur support. Préservation par la «momification» de ses amants et leur inclusion dans une «collection», «en aval» du «réel» pourrait-on dire, et abolition par remontée au virtuel «en amont», se combinent dès lors en un curieux voyage au bout des «possibilités» qui transcendent inversions — sexuelles et sémiologiques — et perversions de l'imaginé. L'amant «empaillé» et le partenaire paroxystique (livré au rut ou à la panique) reconstituent ensemble un fanal mystique et blasphématoire, «un phare sur [m]on balcon pour montrer le chemin du ciel aux pèlerins du cul». Dès lors chacun des deux personnages se livre à l'*autre/Autre* en révélant qu'il a pu «[s]'introduire dans son histoire» comme dirait Mallarmé<sup>16</sup>.

Dans son rêve, Manon voit Sandra («toute beurrée» d'un «rouge à lèvres vert» qui relativise les couleurs en un *négatif* «daltonien») sous les traits de son amie d'enfance Hélène, à la fois folle et irrésistible pour qui elle a éprouvé jadis une passion réprimée (refoulement d'une scène originaire?): «Est-tait ben belle, mais a faisait peur, comme un ange déchu».

---

<sup>16</sup> Le «croisement» des destins parallèles pose alors de nouveau le problème fondamental de l'hétérogène mais dans une perspective «non-euclidienne» qui montre à la fois l'intérêt du schème interprétatif que je propose et les limitations de la figuration que je suis en mesure d'établir.

Se substituant à la Vierge Marie, en dépit des injonctions («J'ai crié «Vade retro, Satanas!», «l'autre... Hélène... la statue... je ne sais plus» a profané la chasteté de la dévote, tout en éveillant ses sens («la femme damnée peinte en vert s'est jetée sur moi en me disant des affaires... des affaires... tellement douces!»). Mais elle s'est ensuite *révélée* «Chus pas Hélène [...] Tu te rappelles pas de moi [...] on était né le même jour... on jouait ensemble...» à la fois comme *un travesti*, comme *un double*, comme *un jumeau damné* (c'est-à-dire Sandra) et comme un «activateur existentiel», Michel, objet de son amour, sujet de sa «passion», et son *créateur*. Du coup Manon atteint à une angoisse mystique, réduite qu'elle est à *hurler* sa foi, son abandon, son repentir, vers le silence de Dieu.

Quant à Sandra, dépouillant toute «trace de l'homme (qu'elle a) été» s'évanouissant dans «le vertige du néant» elle redevient disponible pour un nouveau déguisement: «J'vas m'habiller comme la statue grandeur nature que la folle d'à côté... avait achetée...», qui lui permettra de se soumettre à une expérience sexuelle nouvelle en portant la violation des interdits à un nouveau degré («Sainte Sandra la Verte de la Vente de feu! (long silence). Je suis l'Immenculée [sic] Conception!»). Elle peut donc retrouver Manon dans le *Grand Vide* où celle-ci est prête à se jeter, et de là remonter vers le passé et les souvenirs. «Manon, ma soeur... ma jumelle...» exprimer dans le présent leur union («Manon que j'aurais voulu prendre dans mes bras, pis embrasser, pis caresser») qu'elle-même perçoit comme impossible («ma seule présence la tuerait» alors que sa parèdre l'avait retrouvée dans son délicieux cauchemar, et traduire par une trajectoire («Une lumière de Ciel qui s'éteint pis d'Enfer qui s'attise») dont la reconnaissance permet l'ultime inversion vers un futur qui supprimera le temps.

Le jeu intertextuel mériterait un examen détaillé, impossible ici. Je me contenterai de souligner qu'outre les allusions à des textes «externes», *sacrés* (la *Bible* — par exemple *Exode 3* — «le buisson ardent» de Manon, *Luc 3* — «l'annonciation à Marie» de Sandra, d'ailleurs en situation d'inversion parodique, ou *profanes*, souvent carnavalisés eux aussi («le crépuscule des deux», «maladie Wagnéwienne...» comme dit Sandra, et les renvois «culturels» larges (revues sentimentales, bulletin de cathéchèse ou d'édification), ce jeu comporte une part originale et particulièrement

importante d'intertextualité «interne», c'est-à-dire renvoyant à d'autres textes de Tremblay, dramatiques ou romanesques<sup>17</sup>. De plus, si la composante romanesque hypo ou hyper-textuelle est commune (*la Grosse Femme d'à côté est enceinte* où les personnages sont non seulement des parèdres, mais encore des gémeaux de leur créateur, Michel Tremblay, lui-même — je reviendrai sur ce point) la composante dramatique s'appuie sur deux séries: Manon, qui figure déjà dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* comme fille de l'éponyme de cette pièce, est aussi la soeur pieuse de la chanteuse western déjà canonisée à travers un martyr et une promotion carnavalesque dans l'oratoire *Sainte Carmen de la Main*; Sandra en revanche appartient à la série des travestis qui gravitent autour de la *Duchesse de Langeais*, et sa principale manifestation — dans le hors-scène — a été la conspiration cruelle, le «party à Sandra» qui, combiné(e) pour humilier *Hosanna*, a en fait provoqué la crise qui conduit cette héroïne du déguisement rapaillé à assumer son authenticité. Le lieu d'origine des deux personnages de la pièce qui nous intéresse ici est donc le même, ainsi que leur aboutissement, mais leurs parcours semblent avoir été

---

<sup>17</sup> J'ai amorcé l'étude de l'intertextualité «interne» pour l'ensemble de l'oeuvre de Tremblay dans un article paru dans *Yale French Studies. The Language of difference: WRITING IN QUEBEC[ois]* (n° 65, 1983), sous le titre: «Michel Tremblay: an interweave of prose and drama», pp. 106-123). La traduction en anglais, souvent maladroite, ne rend pas compte de mon titre original: «Chaîne des romans, trame des drames»; je proposais que les productions dramatiques, qui privilégient la *synchronie*, et les *Chroniques du Mont-Royal*, établies en *diachronie* par définition, sont à la fois *hyper* et *hypotextes* les unes pour les autres. J'ajouterais maintenant que les temps forts de l'oeuvre de Tremblay sont précisément ceux où les drames explorent la diachronie (par exemple *Albertine, en cinq temps*, ou la «trilogie de Marie-Lou et de ses filles») et où les romans arrêtent le «temps humain» (comme dans l'extraordinaire finale de *la Grosse Femme d'à côté est enceinte*). On assiste alors, à travers le *strette* (musical, temporel, *melos*) ou la *jonglerie* (gestuelle, spatiale, *opsis*), à une introjection du mythe et à une projection de l'histoire qui réconcilie le Moi et l'Autre, la Mémoire/Appropriation et l'infini des possibles dans son ancrage (la pointe du «cone» temporel dont parle Hawkins — *op. cit.*, pp. 25-29 notamment). Il est significatif je crois que de tels moments soit liés à la conscience de femmes enceintes, grosses d'un être nouveau qui les définira ou bien de leur propre devenir.

ainsi que leur aboutissement, mais leurs parcours semblent avoir été opposés (comme les sexes et les idéologies, maudit-cul/versus/cul sacré), tout en étant marqués par le paradoxe dans chaque cas puisque le rejet par Manon de la carrière de sa soeur Carmen a confirmé cette dernière dans son projet sacralisant à terme, et que la méchanceté des déguisements de Sandra a contribué au «salut» par le dépouillement de Cléopâtre/Élizabeth Taylor/Hosanna/Claude Lemieux<sup>18</sup>.

Ainsi les hypo/hyper textes comptent sans doute moins que les mécanismes qu'ils illustrent et que le titre de la pièce confirme. Hétérogènes l'une et l'autre, les deux prota/antagonistes sont jetées dans un «sacre» verbal qui se trouve activé; le juron initial est alors investi d'une *mana* créatrice («au commencement était le verbe» pris en vain, mais qui prend à son tour); et le salut de Sandra, jeu de mot poétique, qui semble d'abord n'offrir qu'un plaisant contrepoids à celui qui suggère la damnation de Manon, va prendre en charge l'ascension rédemptrice de l'une et l'autre des figures complémentaires et même de leur «créateur» Michel. Manon se damnera à travers sa folie de Dieu qui l'incite à l'orgueil, à l'avarice, à la concupiscence et touchera le fond de l'angoisse qu'éprouve la créature abandonnée de Dieu qu'elle invective («Vous pouvez pas me tromper comme ça, me laisser tomber comme si vous aviez pus besoin de moé») et menace de représailles par dépit («Si vous m'abandonnez, le Diable est pas loin pis j'serais ben capable d'aller le chercher moi-même...»). Mais Sandra, à travers la dépravation assumée puis abolie dans l'imaginaire, et la sacralisation balsphématoire qui valorise l'abject en proclamant l'assomption de l'«hétérogène bas» opère une ascèse («J'existe pus». Elle *redécouvre la charité* et l'amour mais pour en faire oblation («Si vous saviez comme j'vous aime!» (*Silence*) «mais j'leur dirai jamais ça...» (*Silence*) et réinvestit l'espérance en Manon, alors même qu'elle *sait* que celle-ci se damne («une lumière de Ciel qui s'éteint, pis d'Enfer qui s'attise. Pis j'me dis: "Manon vient de partir pour un de ses longs voyages vers le jour"»). Elle atteint alors une *foi* «au bout de la nuit»: «pis ça me rassure. Sur tout. (*Silence*). Si Manon avait pas existé,

---

<sup>18</sup> De même que la Prouhèze du *Soulier de Satin*, Hosanna, courant vers le Mal avec un pied boiteux (Claude), aboutit au Bien et déjoue son patronyme (*le mieux* étant l'ennemi du bien, comme on sait).

je l'aurais inventée». Mais sa démarche n'est pas seulement une confession atropopaïque. Elle prend en charge sa *prochaine*, et, à travers elle, retrouve le geste créateur du poète — ce qui lui permet de se dégager de la fiction — ainsi que l'accès à la grâce divine — ce qui lui permet d'exorciser sa voisine dévoyée. Son intercession rend à Manon le contact avec le sacré. La «damnée» rachetée peut alors opérer une montée vers le ciel mystique, et s'écrier «Ha! J'ai retrouvé mes ailes!... [...] Je retrouve enfin la joie dans Votre Ombre à l'abri de toute souillure...». Quant à Sandra, qui l'exhorte, elle va se trouver entraînée dans cette assomption. «Va jusqu'au bout de ton voyage! Monte! Monte! Monte! Pis tire moé avec toé! J'veux partir!» (*Elle hurle.*)<sup>19</sup>

Mais le plus intéressant je crois, c'est la place de Tremblay lui-même dans la pièce. Il ne se contente pas, de se «représenter» dans un coin de l'oeuvre, en la «signant» pour ainsi dire, et en «l'assignant» à travers un effet de réel «idiotique»<sup>20</sup>. Il laisse aux personnages le soin de l'évoquer, sans doute. Mais ils le font pour cautionner la vérité de leur propre fiction, non par un effet mimétique de surface, mais par une démarche qui remonte le processus de la création («mimésis structurale») et qui fait intervenir les dérives de l'imaginaire. Michel n'est donc pas seulement *mémoire* (enfant *objet* des souvenirs de ses personnages, retrouvé dans le site de la rue Fabre, à travers une «archéologie» des expériences, et *sujet* adulte qui reconstitue une chronique et une topique à partir de ce même site), mais aussi *appropriation*. Il s'introduit dans

---

<sup>19</sup> On retrouve un mouvement qui, *mutatis, mutandis*, est celui qui clôt les drames romantiques du rachat de la créature déchue, perdue par l'amour («dévoquée», *tra/viata*), et sauvée par l'amour: trois exemples célèbres seraient le *Faust* de Goethe (rédemption de Marguerite), la *Marion Delorme* de Hugo, et, le cas le plus net à mon sens, la *Dame aux Camélias* de Dumas fils. Ces trois textes se prêtent admirablement à une *ex-plicitation* opératique.

<sup>20</sup> Cf. Michel Foucault, *les Mots et les Choses*, fin du chapitre I (La place du roi/la place du peintre à propos de Velasquez). En dramaturgie, c'est une technique chère à Ionesco (*Rhinocéros*, où il se «cite», *MacBett* où il apparaît à l'horizon de la lignée des Banquo), et elle lui sert à «faire bouger» le référentiel. L'idiotisme (singularité du réel, cf. les essais de Clément Rosset) y demeure cependant local.



les fantasmes et de Manon et de Sandra, comme *objet* commun de leurs amours enfantines, «cible» de leurs rêves d'un vert paradis perdu — dans une perspective très baudelairienne — ; mais en même temps il dynamise leur *projet*, et l'arrache à la soumission, leur «soufflant» le désir de se créer à l'image qu'il a pu avoir d'elles. Du même coup la création se fait réversible, et l'Artiste est à la fois émetteur privilégié et métaphore du Point Oméga. On voit très bien les étapes de cette hiérophanie (qui inclut le poète dans la sacralisation hétérogène) à la dernière scène.

- Sandra, au terme de sa dernière «confession», établit clairement le rapport nécessaire entre chacun des deux personnages, ainsi qu'entre la figure qu'ils prennent et leur place dans la structure: «Si Manon avait pas existé, j'l'aurais inventée».

- Manon, lorsqu'elle a «retrouvé» la grâce, et entrepris son «ascension» (Himmefahrt, apothéose), s'adresse à Dieu pour invoquer sa prise en charge en dépit d'un «péché originel» qui consiste à n'être qu'une créature de papier, un projet fictif qu'on ne peut avouer qu'à grand'peine comme en témoignent les suspensions douloureuses:

«J'crois en vous! Croyez donc en moé! Même... si... j'ai... été... inventée... par... Michel».

- Sandra, enfin, dans le hurlement qui clôt la pièce, s'enlève avec Manon, grâce à Manon; mais comme cette dernière, elle confesse sa fiction et du coup rend possible l'Acte décisif de la Genèse.

Amène-moé avec toé parce que moé non plus j'existe pas!  
Moé aussi j'ai été inventée.  
R'garde, Manon! R'garde! Sa Lumière s'en vient!  
(*Lumière très intense pendant cinq secondes.*)

FIN

La hiérophanie (montée des êtres de fiction vers le signifié suprême, terme de toute réalité) rejoint alors la première étape de la création du monde (le point Alpha si l'on peut dire). Mais le verbe délégué des

personnages est le médium nécessaire pour instaurer l'action verbale de l'émetteur humain, lequel à son tour fonctionne comme amorce de l'Être suprême, conscience et présence absolues (en-soi-pour-soi, impossible comme le rappelle Sartre). L'absurdité même de ce schéma oblige à un acte de foi constitué par un triple saut périlleux:

a) Si Manon n'existait pas, il faudrait l'inventer (lieu de la créature de papier ou du rôle de fiction);

b) Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer (caution déiste voltairienne du «monde»);

c) Mais si Michel n'existait pas, il faudrait l'inventer (activation du signifiant visible, Manon, du Signifié invisible, Dieu, du référent visible, le monde, par la prise de parole de l'émetteur poétique).

Comme disait Mallarmé à propos d'*Igitur (la Folie d'Elbehnon)* et du *Coup de Dés*, «il y a eu folie»: c'est bien la marque de l'hétérogène.

J'ai promis de considérer un exemple de couples antipodaux non-sacrés. Ici encore je n'aurais que l'embarras du choix. Bien des figures hétérogènes ne semblent pas clairement géminées<sup>21</sup>. Pourtant, dans presque tous les cas on peut leur découvrir un «faire-valoir», comme dans les entrées de cirque où le clown blanc double le noir, et un «contrôle» plus ou moins manifeste (Auguste, M. Loyal)<sup>22</sup>. Par exemple Bousille chez Gélinas «étranger du dedans», innocent piégé, a une contrepartie plus ou moins comique avec l'innocent aléthique non piégé qu'est Nolasque et un «contrôle» hors-théâtre, le Père Anselme; Lacroix, chez Barbeau, a pour figure antipodique «son chum français» Thierry, etc. Dans certains cas les schèmes sont plus clairs encore (*la Guerre, yes sir, Une soirée en*

---

<sup>21</sup> Je ne puis ici que renvoyer à mon propre livre *le Fou et ses Doubles* pour un inventaire préliminaire.

<sup>22</sup> Je renverrai seulement aux travaux de Paul Bouissac et au répertoire recueilli par Tristan Rémy, *Entrées clownesques* (Paris, L'Arche, 1962) ainsi qu'à la revue *Bouffonneries*.

octobre, *Un simple soldat*, voire *Tit-Coq*). Mais c'est chez Jacques Ferron que l'hétérogène antipodal me semble se manifester de façon décisive, et parfois réitérée, dans le même texte où l'on voit alors se constituer des réseaux. Par exemple dans *les Grands Soleils* le «cercle» Sauvageau/Mithridate, que j'ai mentionné déjà peut s'aiguiller sur le «cercle» Félix Poutré/François Poutré, ou celui que forment le Docteur Chénier et le Curé, si l'on modifie les critères qui définissent l'appartenance à l'ici-maintenant et à l'ailleurs-en un autre temps; chacun des personnages masculins peut même se trouver associé à Élizabéth qui, anglaise, orpheline, patriote, est à la fois «survenante» et enracinée. Les jeux de la réversibilité dans cette pièce mériteraient aussi une étude poussée. Mais c'est surtout je crois dans *la Tête du roi* que les schèmes hétérologiques permettent d'élucider un travail théâtral très riche. Je me bornerai à quelques remarques sur l'admirable scène sixième de l'acte deuxième où l'on assiste à la confrontation entre le père bon-ententiste et le fils indépendantiste, mais à travers une double médiation, par un objet symbolique et un discours par personnages<sup>23</sup> qui servent de truchements. La tête du Roi étranger (bon prince au demeurant) sert de marionnette ou de marotte au Procureur; elle est l'effigie creuse d'un impérialisme que récuse son fils. Face à elle, le chapeau de castor de Louis Riel, brandi comme un drapeau par le père Taque (Taccaouère, programme même de la monstration phatique/démonstration idéologique qui emplit le couvre-chef du martyr et fait des *gestes* du vieux coureur des bois dépossédé, déboussolé, autant d'*actes* de reprise de possession), n'est plus un simple simulacre: Taque oublie son rôle et sort du théâtre, et Simon qui parle *pour* Riel actualise aussi ses propos pour s'exprimer en son nom propre. Cet abandon de la fiction oblige alors le Procureur lui-même à se départir de son détachement et à abandonner la comédie («le Procureur *abaissant la tête*: "Simon, si tu continues sur ce ton tu devras bientôt te taire..."»). Le court-circuitage du théâtre dramatique met cependant à nu une autre distanciation épique cette fois (*Verfremdung* brechtienne) grâce à la présence du Français Émond qui assume la fonction du chœur, du raisonneur — ou de l'*umoriste* pirandellien. Émond introduit un *discours* historique dans le mouvement fictionnel entre le maintenant et le jadis, tout en plaçant le conflit du Même et de

<sup>23</sup> La scène est aux pages 102-105 du *Théâtre 2* (Librairie Deom 1975).

l'Autre dans un ailleurs paradoxal. En effet, il exprime à la fois l'eurocentrisme du Prince (artisan de l'Entente cordiale avec la France) et l'ethnocentrisme messianique de Louis-David Riel, prophète d'une autre *Gesta Dei Per Francos*, puisqu'il sympathise avec le rationalisme positif civilisé mais réductionniste du Procureur mais s'identifie avec le Métis «Sauvage» et fraternel<sup>24</sup>.

Quoi de plus curieux en effet qu'un peuple français ait été du côté de la victime, du sauvage, du bison, alors que partout ailleurs dans le monde nous étions du côté du bourreau, du civilisé, de la locomotive<sup>25</sup>.

«Je suis des deux côtés!» s'écrie même le jeune Français — s'attirant des remontrances de la part des deux adversaires. Ce qui importe c'est que son écartèlement lui permet d'être à la fois truchement et contrôle des deux parties, arbitre parce qu'Autre du Même et même de l'autre, arbitre obligé mais impossible. L'écart et la connivence du père et du fils se trouvent ainsi focalisés chez lui alors qu'ils étaient distancés et articulés grâce au rôle du père Taque, au double statut du Procureur (officiel et familial), et aux objets-marionnettes. Comme dans le *Carnaval de Romans* le jeu des masques et des visages s'appuie sur la violence et accouche de la violence, culpabilisant pour réprimer, même si le Procureur ici ne veut pas sévir et cherche à protéger sa lignée plutôt qu'à lui ouvrir une brèche; mais il permet au père et au fils idéologiquement bloqués de se parler; il permet aux étrangers fraternels (du dehors et du dedans) de permuter leurs positions en chiasme (ou selon les vecteurs d'un carré sémiotique: le dehors sauvage récusé par le Procureur est traduit (contradictoirement) en non-dehors puisque Émond, son secrétaire, est de sa maison; le dedans français invoqué par Simon a pour contrepartie un non-dedans transatlantique dont l'authenticité met en

---

<sup>24</sup> Il y aurait lieu de relire certains textes de Claudel (*la Ville*, et surtout *l'Échange*) à la lumière de ce découpage que dessine Ferron.

<sup>25</sup> Ferron à mon sens fait un peu vite abstraction de clivages dans la société française, en particulier dans la lignée des socialismes utopiques (la Commune de Paris est contemporaine de la République des Métis de la Rivière Rouge) et, à l'inverse, du côté des «héritiers des Croisés» (de Villiers à Léon Bloy).

cause le monopole et l'honnêteté dont se targuent les Québécois. La dynamique carnavalesque dégage le texte de Ferron du piège de la thèse et de la démonstration.

J'espère que ces suggestions théoriques et ces amorces d'analyses peuvent contribuer à problématiser les recherches en typologie/topologie dramatique, dans le domaine québécois où l'application me semble particulièrement nette, mais aussi pour d'autres corpus. J'envisage moi-même de les utiliser plus ou moins systématiquement pour aborder des répertoires plus étendus. Je pense que les schèmes hétérologiques offrent l'avantage de situer le jeu des rôles de façon plus concrète que les analyses actantielles de type structuraliste — en général dérivées d'études en narratologie et qui établissent leurs oppositions binaires en fonction du *Mythos* plutôt que de l'*Ethos*. De plus, ces schèmes que j'ai bricolés (je n'ose dire élaborés) à partir de réflexions de type socio-historique qui associent l'exploration de l'imaginaire à la description ou à l'analyse du réel<sup>26</sup> peuvent s'articuler sur les sciences humaines et bénéficier légitimement des avancées réalisées par ces dernières sans pour autant être tributaires de visées néo-positivistes. Ils se prêtent donc à l'examen de la mémoire et de l'appropriation collectives. Enfin, comme l'hétérologie nous le rappelle sans cesse, *la Somme* ne va pas sans *le Reste*, pour adapter le paradoxe d'Henry Lefebvre, ou que s'attaquer au *De Omni Re Scibili* fait déboucher sur le *Et Quibusdam Aliis* comme le suggérait malicieusement Voltaire. C'est dire que toute compréhension doit être bordée d'appréhension, et que toute connaissance ne fait qu'apporter un peu de lumières dans un infini de pensées sauvages. Jean-Claude Germain le suggérait dans *l'Affront commun*: La «Mouftesse» blanche qui «tient le livre»

---

<sup>26</sup> Nous sommes ainsi invités à réfléchir à la possibilité de poétiques *non-mimétiques*, ou plutôt qui feraient de la *mimesis* un cas particulier de la *représentation*, et s'efforceraient de rendre compte des pouvoirs du théâtre (et de l'art en général) comme actualisateur de virtualité de l'imaginaire (présentations). Aristote avait nécessairement une perception de type euclidien des problèmes du réel. Mais depuis les découvertes des sciences dans le domaine de la relativité, et la révolution du langage poétique qu'étudie Julia Kristeva, le théâtre, en dépit d'écrits comme «de l'inutilité du Théâtre au Théâtre» (Jarry) et *The Empty Stage* (Brook), hésite souvent à oser son *aggiornamento*.

## POUR UNE ANALYSE HÉTÉROLOGIQUE / 419

(historienne, metteuse en scène, régissant notre représentation «civilisée») est flanquée d'une soeur noire qui «n'en a que les brouillons» et d'une amérindienne dont l'album «est effacé». Mais peut-être les défavorisées détiennent-elles le «palimpseste» du livre à venir ou des spectacles futurs.